

Kobiecość w krajobrazie po komunizmie (*Lady Carneval* Jiřego Kratochvila, *Ani svatí, ani andělé* Ivana Klímy)

W zakończeniu powieści Jiřego Kratochvila pt. *Lady Carneval* dwóch zaprzyjaźnionych mężczyzn – ordynator szpitala i pracownik urzędu miejskiego – rozważa możliwość udzielenia osobliwej pomocy młodej kobiecie, od kilku lat pracującej w szpitalu jako sprzątaczką. Problem tkwi w tym, iż jest ona zatrudniona nieformalnie, ponieważ nie pamięta żadnego faktu ze swojej przeszłości, nie posiada żadnego dokumentu tożsamości. Amnezja pracownicy wydaje się nieodwracalna, dlatego mężczyźni rozważają możliwość stworzenia dla niej fikcyjnej tożsamości i biografii.

Historia życia Olgi Abel, bo tak nazywa się tajemnicza kobieta, jest czytelnikowi powieści *Lady Carneval* znana – stanowi ona treść tej książki. Również w tym przypadku mamy do czynienia z fikcją, jednak nieco inaczej ukonstytuowaną. Biograficzną opowieść o Oldze konstruuje autorski narrator, który stopniowo ujawnia swoją obecność i dokonuje autoprezentacji (w ten sposób w utworze obok narracji w trzeciej osobie pojawia się narracja pierwszoosobowa), jak również wskazuje na źródła wiedzy o swojej bohaterce. Fikcyjność jest tu przede wszystkim efektem uwypuklenia sytuacji opowiadania; w pewnym momencie pojawia się nawet narrator wewnętrzny, który w rozmowie z narratorem głównym dopełnia biografię kobiety. Tak oto Kratochvil, uważany za czołowego pisarza postmodernistycznego Czech, sam deklaruje się jako postmodernista¹, w kolejnej, dziesiątej już powieści kontynuuje ulubioną grę z fikcją traktowaną i jako wyznacznik literatury, i jako zasada „narracji” ludzkiego życia. Od strony literackiej nie chodzi mu jednak o „klasycznie” postmodernistyczne postacie owej gry, takie jak metafikcja, autotematyzm czy warsztatowość. Jest to raczej ich oryginalne przekształcenie oraz twórczy powrót do starych, sprawdzonych rozwiązań narracyjnych i fabularnych, aż po chwyt charakterystyczne dla *skazu* jako historii rodzącej się w akcie opowiadania – jest ona tutaj historią bardziej „zasłyszana” niż „wysłuchiwaną” i takie przesunięcie akcentu staje się w powieści istotne. W efekcie fikcyjność jest zaznaczana dyskretnie, jawi się jako przestrzeń bliska, swojska, sama fabuła nie jest już wyobcowanym, odległym od zwyczajnego życia konstruktem. Życie powraca do literatury, towarzyszy temu wszakże świadomość, że sygnały literackości są nieodzownym składnikiem powieściowych historii.

¹ Kratochvil jest autorem tekstów teoretycznych na temat postmodernizmu, artykułów naukowych i szkiców krytycznych, jak również zbioru opowiadań wydanego pod zmiennym tytułem *Má láska, Postmoderno*, Praha 1994.

Obok wyeksponowania sytuacji opowiadania oraz nawarstwienia narracji, ważnym wskaźnikiem fikcyjności historii o życiu Olgi jest to, iż jest ona rekonstruowana w oparciu o informacje, których źródłem jest fama – w pełnym zakresie znaczeniowym tego słowa, to znaczy rozumiana jako plotka, pogłoska, wieść, a także rozgłos, sława (zła sława). Ma to bezpośredni związek ze szczególnym, familiarnym ujęciem opowiadania jako mówienia – mówienia o ludziach, zwykłego ludzkiego gadania. U Kratochvila to właśnie ten wymiar społecznej komunikacji jest znaczący w konstytuowaniu się i kształtowaniu ludzkich biografii i tożsamości. Przede wszystkim rozgłos czy sława, choćby dwuznaczna, decydują o wyborze bohaterów historii, które chętnie się opowiada – w życiu i literaturze (jest to też, oczywiście, relacja zwrotna, bowiem w równym stopniu gadanie/opowiadanie kreuje bohatera). Tak jest właśnie z Olgą, przedstawicielką *high society* lat osiemdziesiątych, osobą odnoszącą głośnie sukcesy zawodowe i towarzyskie. Jej sława jest wszakże od początku dwuznaczna: przydomek „Lady Carneval”, którym ją obdarzono, przejęty z piosenki Karela Gotta, ulubionego artysty prezydenta Husaka, to zarazem zaszyfrowana informacja o tym, że kobieta jest podejrzewana o romans z komunistycznym przywódcą – w tym właśnie miejscu aktywizuje się znaczenie famy jako plotki, pogłoski. Fama zatem sprawia, że komunikowalne społecznie narracje nie tylko są nieustannie tworzone, ale także podlegają zniekształcającym interpretacjom, opierają się na tym, co „zasłyszane”. Tak wprowadzone napięcie pomiędzy tym, co zmyślane, a tym, co faktyczne, to zarazem literacka gra z fikcją i prawdą. Opowieść o Oldze urywa się w momencie, gdy mężczyźni w scenie w szpitalu zastanawiają się nad stworzeniem dla niej takiej biografii, która będzie pełną konfabulacją – czy dlatego, że taka narracja nie jest już domeną literatury i musi się rozwijać w realnej rzeczywistości? Kratochvil nie odpowiada wprost na to pytanie, ale autor-narrator w jego utworze wyznaje w pewnym momencie, że nie interesują go biografie rzeczywistych osób i odrzuca propozycję zajęcia się opowieścią o Karelu Gotcie. Odniesienie fikcji do famy-plotki pokazuje również, jak jest „oswajana” fikcja w powieści Kratochvila. Fikcja jako plotka czy wieść zasłyszana, jako efekt „ludzkiego gadania”, nie wywodzi się już z literackich spekulacji czy natchnionych poszukiwań, lecz z przyrodzonej chęci nurzania się w losach innych po to, aby także w potocznej komunikacji toczyła się owa przedziwna gra między tym, co prawdziwe, a tym, co zmyślane. „Plotka jest domeną potoczności” – stwierdza Ewa Kosowska². Wprowadzony do powieści wymiar plotki i plotkowania może być jednak również sygnałem tekstowości. Wyjaśnia to cytat z Kosowskiej:

(...) plotka, której pole semantyczne może być uprawiane różnymi sposobami, jest w swej etymologii związana z **tekstem**. Już starożytni Rzymianie używali na określenie tkaniny, sukna, plecionki, spajania, budowli — wspólnego słowa **textum**. Natomiast **texo** (**textum**) to tkąć, **pleść**, budować, sporządzać, przygotowywać, dokonać, układać na piśmie. Zwłaszcza to ostatnie znaczenie najbliższe jest klasycznemu, filologicznemu rozumieniu tekstu. Stopniowo pojęcie to nabierało nowych sensów. Ale czy pra-związek owego „splątania” i „układania na piśmie”, pokretnie powinowactwo Famy-Plotki i Tekstu-Splotu nie nabiera dziś szczególnego znaczenia?³

² E. Kosowska, *Plotka* [w:] *Wybór materiałów z VI Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. K. Uniłowski i C.K. Kęder, Katowice 1994, s. 11.

³ Ibidem, s. 12.

W języku polskim plotka może być nawet sygnałem „tekstu kobiecego”, wszak metafora splatania/tkania jako pisanie/wytwarzania tekstu to stały już trop w feministycznych wykładniach, zwłaszcza że da się ona poszerzyć o „kobiece” sposoby komunikacji – to kobiety „plotą” i plotkują – a więc dotyczyłaby – jako znak – również typu narracyjności. Jednakże zawsze, gdy metafora tkania/splatania pojawia się w kontekście badań feministycznych, przychodzi mi na myśl piętnastowieczny utwór czeski pt. *Tkadleček* (*Tkaczka*), w którym pierwszoosobowy narrator-bohater czynność tkania, uzasadnioną jego profesją, ujmując metaforycznie jako akt pisanie, jako tworzenie przez siebie tekstu. Może więc lepiej obecność „tekstu kobiecego” w powieści *Lady Carneval* potraktować jako jedną z możliwości odczytania dyskretnych sygnałów metatekstowych.

Kratochvilovi nie chodzi bowiem wyłącznie o ogólną refleksję nad literaturą czy o wskazanie na uniwersalną zasadę generowania opowieści o ludzkich losach w przestrzeni komunikacji społecznej. Równie ważna jest chęć przyjrzenia się biografii ludzi, którym przyszło żyć w czasach przełomu lat dziewięćdziesiątych. Sam przełom, subiektywizowany dzięki przybliżaniu „wielkiej historii” za pomocą opowieści o zwyczajnym życiu, jest ujmowany w kategoriach losowych; jest efektem obrotu koła Fortuny – które jest powieściowym lejtmotywem. Oczywiście, dla jednych będzie to wydarzenie niefortunne, dla innych przeciwnie, bardzo pomyślne; w ten sposób różnorodność ujęć danego zjawiska zastępuje uogólnienie, charakterystyczne dla poważnych diagnoz społeczno-historycznych. To właśnie w związku z przełomem jest aktywizowane znaczenie famy jako rozgłosu, sławy-niesławy, wraz z nim przywoływany jest kontekst reputacji. I tak, towarzyszący Oldze w latach osiemdziesiątych rozgłos, z lekkim posmakiem skandalu, który kobietę raczej towarzysko nobilitował niż dyskredytował, po roku dziewięćdziesiątym staje się przyczyną wzrostu nieufności wobec jej osoby, licznych podejrzeń i wreszcie wykluczenia z życia publicznego. Olga jest dyskryminowana towarzysko, zawodowo i politycznie – zostaje oskarżona o współpracę ze służbami bezpieczeństwa, przy czym istotna jest tu gra znaczeń: natura i charakter oskarżenia czynią z niego zarazem pomówienie.

Fama w znaczeniu niesławy, złej reputacji, pozwala wprowadzić kolejną kategorię, istotną przy budowaniu narracji biograficznych czasów przełomu, a mianowicie kategorię piętna. Piętno staje się określnikiem życiowych zmian, które współgrają z przełomem politycznym, a także określnikiem typu bohaterów, dzielących się na napiętnowanych i przegranych oraz tych, którzy piętna się pozbyli i budują narrację zwycięską. Dla kobiety piętnująca może być po prostu przeszłość i tu ponownie otwiera się przestrzeń dialogu, wynikłego z zestawienia kobiecości i czasu historycznego. Wydaje się, że nie bez powodu Kratochvil na bohatera swojej powieści wybiera kobietę, dla której z przyczyn kulturowych reputacja ma szczególne znaczenie; wydaje się, że rozprawa z przeszłością komunistyczną znakomicie współgra ze znaczeniami tworzącymi się wokół kulturowej figury „kobiety z przeszłością”. Losy Olgi to komunikat, że (kulturowo) „wrodzona” kobiecie obyczajowa czujność winna być w określonych warunkach historycznych wzmocniona, bowiem w grę mogą wchodzić już nie tylko sankcje kulturowe, ale także historyczno-ideologiczne. Każde piętno – mówi badacz tego zagadnienia w obszarze socjologii, Ervin Goffman – ma swoją historię naturalną, to znaczy „historię źródeł, rozprzestrzeniania się i zdolności jakiegoś atrybutu do bycia w określonej społeczno-

ści piętnem”⁴. Jeśli więc piętno Olgi – rzekomej faworyty komunistycznego notabla – jest najpierw efektem „famy”, a następnie ulega spiętrzeniu w wyniku jej oskarżenia-pomówienia o współpracę z komunistami, to mamy do czynienia z sytuacją, gdy piętno obyczajowe łączy się wyraźnie z piętnem politycznym. Piętnem zresztą jest sam komunizm: dyshonor, plama w dziejach państwa i narodu, z której, być może, społeczeństwo winno uczynić „białą plamę”, objąć tę przeszłość amnezją – tak jak to ostatecznie uczyniła Olga.

W powieści Kratochvila piętno – zwłaszcza to, które jest pojmowane jako stygmatyzująca fama i wynika z tego skaza moralna – kształtuje krajobraz etyczny czasów po przewrocie. A wraz z tym krajobraz ekonomiczny. Nie bez powodu Goffman zwraca szczególną uwagę na zjawisko kariery moralnej ludzi z piętnem. Charakteryzuje je jako proces zdobywania przez jednostkę informacji o swoim stygmacie oraz uczenia się życia z nim w środowisku społecznym⁵, podkreślając, że strategie i efekty takiej socjalizacji mają silny związek z widocznością piętna. Twierdzi on:

Po pierwsze widoczność piętna należy odróżnić od wiedzy o nim. Kiedy piętno jednostki jest bardzo widoczne, już samo wejście w kontakt z innymi spowoduje, że będzie im ono znane. Ale to, czy inni wiedzą o piętnie jednostki, będzie zależało, oprócz jego obecnej widoczności, od jeszcze jednego czynnika, a mianowicie od tego, czy inni coś wiedzieli na temat jednostki. Ich wiedza może się opierać na plotkach lub wynikać z dawniejszych kontaktów, podczas których piętno było widoczne⁶.

Oczywiście, najbardziej będą temu odpowiadać przypadki fizycznych ułomności. Bohaterowie z taką skazą pojawiają się w powieści, jednakże przełom okazuje się dla nich łaskawy – stygmat, który nie jest konstytuowany li tylko przez słowo, w rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych okazuje się łatwo likwidowalny, a pamięć o nim nie ma negatywnego wpływu na życie osoby, ba, czyni z niej bohatera, człowieka, który pokonał problem; człowieka sukcesu. Taki oto sukces połączony z sukcesem ekonomicznym, to jeden z aspektów „kariery moralnej” niektórych postaci z powieści Kratochvila – ostatecznie, cóż lepiej wyznacza charakter najnowszych czasów, jeśli nie kariera właśnie? W powieści nie ma tak naprawdę ludzi bez piętna, są jedynie osoby różnie napiętnowane. Ci wszakże, których los naturalnie naznaczył szpetotą czy kalectwem, dyskryminowani i stosujący wymowne metody adaptacji – takie, jak mimikra środowiskowa, usuwanie się w cień – zostają wynagrodzeni. W *Lady Carneval* ich reprezentantem jest Zdeněček, chłopak z oszpeconą twarzą, do czasu przewrotu lekceważony w środowisku zawodowym, prywatnie zaś mobilizujący siły i środki na przyszłość – jakby intuicyjnie wyczuwał przemianę. Piętno go chroni: spowodowana przez nie „nieobecność” w polu społecznym w czasach państwa komunistycznego okazuje się korzystna, a koncentracja na przyszłości sprawia, że chłopak znakomicie odnajduje się w nowej rzeczywistości: zbierane przez lata pieniądze przeznacza na operację plastyczną, rozwijane skrycie talenty rysownicze wykorzystuje w dziedzinie reklamy itp., itp. Dla niego okres po przełomie będzie okresem prosperity.

⁴ E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005, s. 66.

⁵ Ibidem, s. 66 i passim.

⁶ Ibidem, s. 85.

Gdy piętno od początku ma postać oskarżeń o charakterze pomówienia, kariera moralna, a wraz z nią zawodowa i towarzyska, kształtuje się inaczej; skomplikowana sytuacja życiowa wymusza na bohaterach zachowania ucieczkowe – tak właśnie wygląda życie Olgi po przełomie w latach dziewięćdziesiątych. Zajmujące jest wszakże to, że bohaterkę przed ostateczną klęską chroni sama kobiecość. Jest ona pojmowana jako płeć, młodość i uroda – te atrybuty zapewniają jej pomoc mężczyzn w najtrudniejszych chwilach. Jest jednak zarazem wpisaniem kobiecego losu w fabuły bajkowe, ironiczną grą z popularnymi przekonaniem o „bajkowym życiu” u boku mężczyzny – tyle że, jak pokazuje Kratochvil, są to wciąż warianty bajki o Sinobrodym. Prawdziwą tarczą ochronną Olgi jest jej witalność, życiowa siła przekształcona w siłę charakteru, oraz – jakkolwiek by to brzmiało niewiarygodnie – kościec moralny. Pomimo pomówień, skandali, oskarżeń, czystość bohaterki okazuje się jakością niepodważalną i niezmienną, bowiem jest funkcją czegoś, co wyłania się z samej tajemnicy kobiecości i opiera się kulturze, obyczajom, polityce; opiera się słowom, nie wynika z życia tworzonego w narracjach, lecz ma charakter głęboko wewnętrzny, trwały, może nawet cielesny. Słowo nie może unicestwić kobiety. Może dlatego, czerpiąc z tego źródła, Olga toczy niestrudzony bój o siebie; strategia ucieczkowa jest jedynie elementem jej strategii bojowej. W „krajobrazie po bitwie” to raczej mężczyźni, niezmiennie pochłonięci przez stare żądze, etycznie niejednoznaczni, są pokonanymi – wyjątkiem jest były dysydent. Kobieta pozostaje na placu boju, bo też, jak się okazuje, bitwa nie została zakończona. Jeśli – jak podpowiada Kratochvil – życie zawiera tajemnicę, to jest nią kobiecość. I to ona umożliwia odradzanie się z popiołów.

Historia, polityka, obyczaje, ideologia – to przestrzeń wielkich narracji, te zaś są domeną mężczyzn. Słowo należy do mężczyzn, zarówno to pierwsze, stwórcze, jak również przysłowiowe ostatnie słowo, związane z autorytetem męskiej decyzji jako niepodważalnego rozstrzygnięcia. Rzecz jasna, Kratochvil nie stawia takiej tezy wprost, ale to ona organizuje semantykę jego opowieści/powieści. Symbolicznym wariantem tej tezy jest decyzja o stworzeniu tożsamości tajemniczej kobiety, podjęta w szpitalu przez dwóch mężczyzn – swoistych akuszerów nowego życia. Pobrmiewa w tym epizodzie tradycja kultury chrześcijańskiej, oparta na stwórczym Słowie i autorytecie męskiego Boga; odnajdziemy tu echa wykładni psychoanalitycznych przyznających mężczyźnie-ojcu prawo do Słowa, które czyni z niego twórcę i dysponenta kultury symbolicznej. W takim kontekście mężczyźni nie tylko „mówią” kobiety, ale je także „pomawiają”, włączając kobiecość w oceniające dyskursy, zogniskowane wokół takich kategorii, jak czystość, reputacja, skaza. U Kratochvila, jako alternatywa takiego mówienia, pojawia się nieoceniające wsłuchiwanie się w szum informacyjny, życzliwa rozmowa i informowanie o czerpaniu wiedzy o bohaterce z różnych źródeł zewnętrznych. Dzięki temu owa wiedza rzeka się pewności – nie orzeka. Nie wiem o Oldze niczego pewnego – taki jest przekaz powieściowego narratora. Nie wiem, jak to było naprawdę – przyznaje się jego rozmówca, mężczyzna spotkany na bankiecie. Rodzi to dystans, który poza tym, że relatywizuje prawdę o ludzkich losach w narracjach stworzonych w przestrzeni społecznej komunikacji, staje się również wskaźnikiem fikcyjności tych narracji w literackim przekazie oraz czynnikiem przekształcającym tradycyjną pozycję męskiego podmiotu autorskiego, który rezygnuje z autorytarnego i arbitralnego mówienia o kobiecości. Narrator Kratochvila, bez względu na to, czy opowiada o bohaterce sam, czy też prowadzi

o niej rozmowę, sygnalizuje świadomość tego, że jego mówienie ma zarazem charakter „pomówienia”. I ta świadomość określa strategię komunikacyjno-poznawczą powieści *Lady Carneval*.

Inny czeski pisarz, Ivan Klíma, który również uczynił kobietę główną postacią swojej powieści *Ani svatí, ani andělé* (*Ani święci, ani anieli*), sięgnął po bardziej tradycyjne rozwiązania literackie, a w efekcie na innej zasadzie ukonstytuował płaszczyznę poznawczą. Zastosował technikę punktów widzenia w nieskomplikowanym wariacie splotu trzech pierwszoosobowych perspektyw narracyjnych: głównej bohaterki Krystyny, jej nastoletniej córki oraz młodego mężczyzny, Jana, przy czym w utworze dominują partie Krystyny. Mamy tu do czynienia z iluzją narracji biograficznej tworzonej jakoby przez samą kobietę. Znaczenia, jakie wyłaniają się z ujmowania kobiecości w męskiej optyce, będą tu zatem kwestią interpretacji, muszą zostać wydobyte z opowieści i tekstu, bądź ukażą się dzięki włączeniu do dialogu między tym, co męskie, a tym, co kobiece samego autora, co, oczywiście, jest wykroczeniem poza autonomiczną rzeczywistość dzieła. U Kratochvila sprawa była łatwiejsza, bowiem ta problematyka została jawnie zarysowana wewnątrz utworu. Być może pomocne w otwarciu tego zagadnienia w stosunku do powieści *Ani svatí, ani andělé* byłoby przywołanie pytania z obszaru krytyki feministycznej, mianowicie pytania o to, dlaczego mężczyźni piszą o kobietach i jak o nich piszą, jak modelują kobiecość?

W tym kontekście u Klímy zwraca uwagę przekaz, który można traktować jako rodzaj usprawiedliwienia decyzji o wyborze kobiecej bohaterki i mówienia w jej imieniu; mówienia o kobiecie. Chodzi o dwie refleksyjne wypowiedzi:

Mój ukochany Karel Čapek, pisząc przed ostatnią wojną *Matkę*, spróbował spojrzeć na historię oczyma kobiety, lecz w końcu mu to nie wyszło, ponieważ kazał jej wysłać w bój ostatniego pozostałego przy życiu syna, a miała ich pięciu. Ja bym tego nigdy nie zrobiła. Nie przyjmuję bezkrytycznie reguł męskiego świata nierozzerwalnie związanego z zalewem krwi i łez.
(...)

Mój ukochany Karel Čapek napisał powieść o kobiecie, która miała młodszego kochanka. To tragiczna historia, kończy się bezsensownym zabójstwem⁷.

Słowa te, jak można zauważyć, wypowiada sama bohaterka, zatem, jeśli je ujmować w funkcji wskazanej powyżej, będą one co najwyżej metaliteracką aluzją, w dodatku przebiegle zamaskowaną, a nie bezpośrednim wyznaniem autorskiego podmiotu. Mamy tu jednak do czynienia z wyraźnym odwołaniem do czeskiej tradycji męskiego pisania o kobietach, jakby samej powieści przyświecała chęć włączenia się w tę właśnie przestrzeń literacką, a wraz z tym – umotywowania prezentacji historii życia kobiety w utworze pisanym przez mężczyznę. Dodatkowo, jeśli – zgodnie z zapowiedzią dokonaną powyżej – wyjdziemy poza dzieło i wkroczymy na obszar autorstwa rzeczywistego, głębszego znaczenia nabiera fakt pojawienia się w cytowanych fragmentach osoby Ka-

⁷ I. Klíma, *Ani święci, ani anieli*, przeł. J. Stachowski, Kraków 2003, s. 79 i 142. Podaję wersję oryginalną cytowanych fragmentów: *Můj milovaný Karel Čapek, když psal řed poslední válkou Matku, zkoušel videt historii, jak ji vidí ženská, nakonec to nedokázal, určil ji, aby i poslední ze svých pěti synů, co ještě žil, poslala bojovat. To bych já nikdy neudělala, odmou bez odporu přijmout zákony mužského světa, k nemuž neoddelitelné patří záplava krve a slz. (...) Můj milovaný Karel Čapek napsal román o žene, která má mladšího milence. Je to tragický příběh, který končí nesmyslnou vraždou.* I. Klíma, *Ani svatí, ani andělé*, Praha 1999, s. 63 i 112.

rela Čapka. Poza tym, że faktycznie twórca ten chętnie pisał o kobietach, przedstawiając świat z ich perspektywy (co miało prawo fascynować Krystynę), to był on również przedmiotem szczególnego zainteresowania samego Klímy. W latach pięćdziesiątych Ivan Klíma znany był jako autor artykułów i książek poświęconych Čapkowi – uczestniczył w ten sposób w zainicjowanym wówczas procesie powrotu tego pisarza do oficjalnego obiegu literackiego⁸. Ponadto literaturoznawcy uważają, że twórczość Čapka stanowiła dla Klímy ważne źródło inspiracji. Na jedną rzecz warto jeszcze zwrócić uwagę w wypowiedziach Krystyny: na jej dezaprobatę wobec męskiego ujęcia kobiecego losu, która z innej perspektywy może być również potraktowana jako wyraz bezradności autora-mężczyzny tropiącego kobiecość w swoim dziele.

Klímy modelunek kobiecości nosi szereg cech tradycyjnych. Najwyraźniej widać to wówczas, gdy konfrontację męskości i kobiecości umożliwia powierzchniowa struktura tekstu. Taka sytuacja powstaje przy zestawieniu punktów widzenia Jana i Krystyny. Narracja Jana przynosi bogatą wiedzę o problemach związanych z lustracją w pokomunistycznych Czechach, co jest umotywowane pracą bohatera w archiwum Służb Bezpieczeństwa. Istotne jest to, że ten aspekt komunistycznej przeszłości pojawia się wyłącznie w związku z męskim bohaterem; kobiety są u Klímy wyłączone z uczestnictwa w życiu publicznym i politycznym. Mapę kobiecości wyznaczają zagadnienia osobiste, obrazy codzienności, związki międzyludzkie. Zaangażowanie w politykę ma charakter pośredni, wynika z faktu włączenia kobiecego losu w kontekst relacji z mężczyznami, traktowany jako najważniejszy, jako generator wszystkich życiowych doświadczeń. Najważniejszym elementem takiego krajobrazu jest emocjonalność wygrywana w mrocznej tonacji, w gamie adekwatnych nastrojów i stanów psychicznych: smutku, przynębienia, rozczarowania, depresji, rezygnacji. I tak, mimo tonu życzliwości i współczucia, kreacji kobiet u Klímy wydaje się przyświecać zakorzenione w kulturze przekonanie, że są one przede wszystkim istotami emocjonalnymi. I rzeczywiście, emocjonalność Krystyny panoszy się i pochłania wszystko: ogląd siebie i świata, gusta literackie i towarzyskie, relacje z ludźmi, wreszcie samą introwertyczną narrację, traktowaną jako wiwisekcja dotycząca wyłącznie bolesnych przeżyć, skoncentrowana na penetrowaniu przeszłości. A przy tym siła tych emocji pełni tu pewną istotną funkcję, mianowicie poprzez nią wyraża się krytyczny stosunek do rzeczywistości minionej i obecnej.

Podobnie jak w powieści Kratochvila, także i u Klímy los kobiety jest mocno sprzężony z komunistyczną przeszłością, związek ten ma jednak inny charakter. W przypadku Krystyny zyskuje on przede wszystkim wymiar symboliczny: bohaterka urodziła się w dniu, w którym zmarł Stalin. Pierwsza relacja z mężczyzną zyskuje wskutek tego wymiar żałobny, wzmocniony następnie stosunkiem ojca-komunisty do nowo narodzonego dziecka (w dzienniku czytany po latach przez bohaterkę głęboko ubolewa on nad śmiercią komunistycznego przywódcy, nie poświęcając przy tym większej uwagi narodzinom córki), a potem kobiety. Mężczyźni utożsamieni są tym samym z tym, co znajduje się „na zewnątrz” życia: z systemem, władzą, polityką, historią, w płaszczyźnie emocjonalnej odpowiada to poczuciu straty, odrzucenia, zaniedbania. W tej perspektywie czasy komunistyczne jawią się jako epoka bałwochwalczego uwielbienia mężczyzn przez mężczyzn oraz zaniedbanych więzi osobistych. Wówczas to, jak wynika z diagno-

⁸ Pisze o tym czeski literaturoznawca Michal Bauer w recenzji powieści Klímy: M. Bauer, *Tři naivní monology Klímových staronových hrdinů*, „Tvar” 2000/8, s. 10.

zy Klímy, zwiększył się dystans między kobietami a mężczyznami oraz ustalił się psychologiczny portret mężczyzny zwróconego w stronę spraw publicznych, w różny sposób bratającego się z ideologią – komunizm staje się źródłem zła, które dotyka nie tylko społeczeństwo jako całość, ale głównie sferę życia prywatnego: „Tak właśnie usiłował [ojciec – A.C.] mnie spętać, tak on i jego pobratymcy usiłowali ujarzmić całą ludzkość” – wyznaje Krystyna. Podobna korespondencja między tym, co historyczne i polityczne, a tym, co prywatne i osobiste występuje w odniesieniu do okresu po roku 1989. Rozpad Czechosłowacji kojarzony jest na przykład przez bohaterkę z rozpadem małżeństwa, obu towarzyszą identyczne nastroje i reakcje, oba wydarzenia są przez bohaterkę, jak sama stwierdza, opłakiwane. Klíma gra tu, a nawet trochę manipuluje „kobiecy” sposobami komunikacji, symbolicznie wyrażanymi przez metafory cichej rozpacz czy niemego wyrzutu, każąc im pełnić zastępczo rolę oskarżenia „męskiego świata” – nieistotne, czy będzie to dotyczyło czasów komunistycznej ideologii, czy okresu rozliczania się z nią. Kobiety (bo w powieści mowa również o matce Krystyny) pokornie, w milczeniu znoszą niedolę prywatnego życia. Cechuje je ambiwalentny stosunek wobec mężczyzn, wyrażony przez Krystynę w cytowanych wyżej fragmentach o Čapku: są oni idolami, ukochanymi istotami, ale też „piszą” losy kobiet, stosując męskie, okrutne miary – i taki los zawsze będzie smutny. Można się zastanowić, czy dojmujący smutek jako nastrój decydujący o psychologicznym rysunku postaci oraz postawa rezygnacji i braku nadziei na pozytywną zmianę w życiowym scenariuszu – czy to wszystko nie jest raczej powieleniem pewnej fabuły, życiowego scenariusza stworzonego przez mężczyznę, jak to wyrzuca Čapkowski Krystyna.

Topikę emocjonalną powieści wyznacza melancholijny smutek, zaś egzystencjalną – osamotnienie. To ostatnie jest wywołane różnymi przyczynami: rozstaniem z mężczyzną, ciężką chorobą, młodzieńczą niedojrzałością. Uwagę przyciąga zwłaszcza choroba – rak. Traktowany jest jako choroba cywilizacyjna, na którą, co ciekawe, w powieści umierają mężczyźni z pokolenia aktywnego przed rokiem 1989, którym przyszło czynnie – bez względu na indywidualne postawy – uczestniczyć w życiu państwa komunistycznego: ojciec i dużo starszy od Krystyny mąż. Gdyby te tropy jakoś sfunkcjonalizować, to być może chodziłoby o dwa znaczenia: że komunistyczną przeszłość (reprezentowaną metonimicznie przez starych mężczyzn) wciąż jeszcze „toczy rak” – już w ostatnim stadium, albo też – że „niedobrych mężczyzn” dosięgła kara. Krystyna bowiem, mimo iż się do tego nie przyznaje, poszukuje zadośćuczynienia. Tyle że, jak się okazuje, tych mężczyzn nie zmieni nawet wielkie cierpienie: umierający w bólach ojciec nie zdobywa się na żaden gest pojednania z córką i żoną, również postawa męża Krystyny nie ulega zmianie podczas ciężkiej choroby. W czasie inicjowanych przez bohaterkę spotkań jest on nadal człowiekiem wyniosłym i pryncypialnym, traktującym troskliwą byłą żonę tak samo protekcyjnie i niechętnie, jak w czasach ich małżeństwa. Rak jest również metaforyczną diagnozą współczesności, borykającej się z problemem uzależnienia od narkotyków czy degradacją środowiska przez gigantyczne budowy hipermarketów.

Charakterystyczne dla Krystyny pogrążenie się w smutku to stan będący efektem doświadczeń z przeszłości – zarówno historycznej, jak i prywatnej. Stąd też skoncentrowanie bohaterki na tym, co minione. U Krystyny przejawia się to dwojako: jako wydobywanie trudnych przeżyć i wytyczanie obszarów doznanej krzywdy (tego zresztą dotyczy również jej refleksja nad teraźniejszością), oraz jako „kobieca” kontrola upływu czasu,

wyrażająca się we wnikliwej obserwacji swojego wyglądu i rosnącej niechęci do własnego ciała. W obu wariantach jest to smutek melancholijny, który należy ujmować nie tylko w kategoriach nastroju, ale i jako wskaźnik kondycji psychicznej o poważniejszej wymowie. Chodzi bowiem o stosunek bohaterów do tego, co utracone, lub też precyzyjniej – co winno być potraktowane jako utracone, a co w istocie staje się obiektem niezdrowo wabiącym, poddanym obsesyjnemu oglądowi. Tak właśnie wyraża się zarówno niezgoda na utratę, jak i na odbycie żałoby. W kategoriach psychoanalitycznych mówi się wówczas o uwewnętrznieniu obiektu, o jego „obsadzeniu” wewnątrz psychiki, wskutek czego rozpoczyna się niekończący się proces dwuznacznego „adorowania” przez *ja* obiektu stanowiącego już, w wyniku operacji obsadzenia, część *ja* – może zatem właściwiej byłoby nazywać ten stan samoadoracją. Melancholia to patologiczna forma żałoby, mówi psychologia, choroba duszy, brak zgody na stratę i uniemożliwienie procesu zmiany. A w powieści *Ani svatí, ani andělé* wraz z obiektami prywatnymi, osobistymi, takimi jak ojciec, mąż, miłość, młodość, w obszarze melancholijnego przeżycia sytuowane są również czasy komunistyczne.

Preferowanie przeszłości, jej badanie i penetrowanie to w powieści Klímy nie tylko domena kobiet. Również Jan, kochanek Krystyny, o wiele lat od niej młodszy, jest człowiekiem zwróconym ku przeszłości, tyle że oswaja ją on nie za pomocą melancholii, lecz poprzez systematyczne porządkowanie. Jeśli przeszłość więzi Krystynę ze względu na emocje, to Jan utkwiał w niej w związku z chęcią radykalnego rozliczenia się z nią, z zamiarem sporządzenia prawomocnego rejestru zbrodni i win. Jest on w istocie więzieniem komunistycznej przeszłości swego kraju, a sytuację tę symbolicznie wyraża jego praca w archiwum – w powieści znajdują się jej opisy – wymuszająca na bohaterze podwójne unieruchomienie: mentalne, związane z koncentracją na porządkowaniu faktów, oraz fizyczne, wynikające z zamknięcia w małym pomieszczeniu. Trzydziestoletni Jan wydaje się reprezentować pokolenie „przechodnie”, pokolenie ludzi, którzy wprowadzie żyją w wolnym już kraju, ale też, z uwagi na to, że okres wczesnej młodości spędzili w komunistycznej Czechosłowacji, czy dlatego, że są z tym okresem związani pamięcią o pokrzywdzonych przez komunizm bliskich, nie mogą wytyczyć granicy oddzielającej przeszłość od teraźniejszości. Oczywiście, bohater ten reprezentuje również określony typ psychologiczny: jest introwertykiem, człowiekiem o dużej wrażliwości, jego zwrot ku przeszłości nosi również cechy melancholijne – chodzi o niegasnące uczucie do zmarłego ojca, pielęgnowane właśnie poprzez pracę. Może dlatego mężczyzna ten aktywnie uczestniczy w nowej rzeczywistości wyłącznie jako animator gier towarzyskich o tematyce historycznej – wariantu rzeczywistości wirtualnej. W każdym więc aspekcie jego bycie w świecie ma charakter ucieczkowy.

Melancholia w powieści Klímy to również niefortunna postać religijności, dzięki której to, co psychiczne, objawia się jako to, co duchowe. Odnajdziemy tu sporo aluzji do areligijności Czechów, do odmowy traktowania religii jako źródła metafizyczności, jako możliwości transcendowania świata i ludzkiej egzystencji. Jakby w odpowiedzi na ten „czeski syndrom” Klíma wprowadza do utworu wątki religijne: pacjentem dentystki Krystyny jest ksiądz, jej asystentka chodzi do kościoła, leczenie uzależnionej od narkotyków córki w komunie zorganizowanej na zasadach chrześcijańskich przynosi dobre efekty, wreszcie sama bohaterka znajduje pocieszenie podczas wizyty w kapliczce. Oczywiście, ta religijność przejawia się powierzchownie: jako ufne na wzór dziecięcy

uczestnictwo w liturgii, jako emocja rodząca się pod wpływem wizerunku Madonny, wreszcie jako coś w rodzaju praktycznego kodeksu etycznego – a jednak bez wątpienia jest ona w powieści kierunkowskazem i schronieniem dla, można powiedzieć, chorych czeskich dusz – i to głównie dusz kobiecych.

Urodzony w roku 1940 Jiří Kratochvíl oficjalnie rozpoczął swoją karierę pisarską po roku 1989. Tworzył już w latach osiemdziesiątych, jednak wówczas swoich książek nie mógł wydawać. Ivan Klíma, urodzony w roku 1931, oficjalnie zadebiutował w latach sześćdziesiątych, natomiast w latach pięćdziesiątych, jako pisarz i publicysta, bratał się z komunizmem (jest to fakt mniej znany, przypomina o nim w cytowanej wyżej recenzji badacz tego okresu, Michal Bauer). Kratochvíl od początku był znany jako wielki eksperymentator czeskiej prozy współczesnej, Klíma, który w latach sześćdziesiątych dał się poznać jako odkrywca interesujących form literackich, po roku 1989 przechodzi, można rzec, na pozycje bardziej tradycyjne. Recenzenci twierdzą nawet, że jego współczesne powieści to zwykłe czytała⁹. Wszakże obaj pisarze podejmują tematykę kobiecą. Rzecz jasna, każdy w innej konwencji, w innej poetyce, ale tematyka ta jest podobnie sfunkcjonalizowana: poprzez nią, mianowicie, w obu utworach jest charakteryzowana rzeczywistość czasów komunistycznych oraz okresu po przełomie w roku 1989 – w aspekcie historycznym, polityczno-ideologicznym, społeczno-obyczajowym oraz etycznym. I bez względu na to, czy kobiecość jest ujmowana w duchu bardziej nowoczesnym, czy bardziej tradycyjnym, w powieściach obu twórców jest traktowana jako swego rodzaju wartość najwyższa, a w jej obrazie pobrzmiwają nawet tony z lekka feminizujące. Dzieje się tak zwłaszcza u Kratochvíla, który swoją bohaterkę uczynił postacią aktywną, wyposażył ją w cechy typowe dla silnej osobowości. Ponadto w *Lady Carneval* pojawia się charakterystyczna dykcja, wywiedziona ze świadomości, że i wiedza o kobiecie, i jej ocena muszą ulec relatywizacji. Bohaterka Klímy pozostaje osobą pasywną – ta cecha jest wciąż obowiązującą konwencją w ujmowaniu kobiecości, nawet u badaczy, którzy jawnie zajmują pozycje feministyczne czy feminizujące – uczynił tak, na przykład, polski psycholog Wojciech Eichelberger w książce *Kobieta bez winy i wstydu*, której przesłaniem była reinterpretacja utrwalonego w kulturze obrazu kobiecości. Przywołuję Eichelbergera, bowiem jego zabiegi związane z utrzymaniem niektórych, jakoby typowych dla kobiecości cech, takich właśnie, jak pasywność i emocjonalność (zakwestionowały to w dyskusji nad książką polskie feministki), a zarazem zmierzające ku ich nobilitującemu przewartościowaniu, korespondują z ujęciem kobiecości u Klímy. Jedną wszakże rzecz jest wspólna dla Kratochvíla i Klímy: fakt, że ich bohaterki to kobiety piękne. Może to tylko męska słabość, opór przed pozbawieniem się źródła estetyczno-erotycznej przyjemności, a może swego rodzaju próba utworzenia „przestrzeni świętej” w obrębie zbrukanej rzeczywistości.

⁹ Takie określenie w odniesieniu do omawianej w tym artykule powieści Klímy pojawia się w recenzji Filipa Tomáša *Jako že „existenciální” román*, „Tvar” 2000, nr 8, s. 10.